

**Tangence**



## ***La chair décevante* de Jovette Bernier : le Nom de la Mère**

Lori Saint-Martin

Numéro 47, mars 1995

Écritures au féminin : le genre marqué

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/025855ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/025855ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saint-Martin, L. (1995). *La chair décevante* de Jovette Bernier : le Nom de la Mère. *Tangence*, (47), 112–124. <https://doi.org/10.7202/025855ar>

## **La chair décevante de Jovette Bernier : le Nom de la Mère <sup>1</sup>**

**Lori Saint-Martin, UQAM**

Curieux destin que celui de *La chair décevante*, roman fondateur de l'écriture des femmes québécoises, mais demeuré quasi ignoré de la critique. Plus généralement, les années 1930 voient l'émergence d'une première génération de poètes et romancières véritablement novatrices — les Jovette Bernier, Éva Senécal, Medjé Vézina —, dont les œuvres sont marquées au double sceau de la rupture stylistique et de la révolte contre un destin féminin figé. Accueillis à l'époque par un succès de scandale, ces textes sont aujourd'hui considérés comme marginaux dans la grande tradition littéraire québécoise. Fait plus surprenant, la critique au féminin en traite à peine. Tandis que se multiplient, ces dernières années, les lectures au féminin d'Angéline de Montbrun ou de *Bonheur d'occasion*, *La chair décevante*, roman tout aussi remarquable, n'a fait l'objet d'aucune étude de fond<sup>2</sup>. Le roman est toujours mentionné en passant, mais guère plus. Comme s'il était à la fois inévitable, et inavouable. Nécessaire, et impossible à traiter.

- 
- 1 Le présent article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche intitulé «Maternité et textualité dans l'écriture des femmes québécoises». Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du soutien accordé à mon travail.
  - 2 Christl Verduyn parle brièvement du roman dans son survol de «La prose féminine québécoise des années trente», *Québec Studies*, n° 8, été 1989, p. 43-56, repris dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome I, Montréal, XYZ, 1992, p. 57-71. Lucie Robert en fait un des textes marquants de l'émergence de l'écriture au féminin, dans un article par ailleurs essentiellement consacré à l'analyse socio-historique plutôt que textuelle: «D'Angéline de Montbrun à *La chair décevante*: la naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise», *Études littéraires*, vol. XX, n° 1, printemps-été 1987, p. 99-110, repris dans Lori Saint-Martin (dir.), *op. cit.*, p. 41-50. Enfin, signalons une étude récente de Fernand Roy: «L'interaction de l'anecdote et de l'écriture: le double exemple de Jovette Bernier (*La chair décevante*) et Suzanne Lamy (*La convention*)», *Québec Studies*, vol. XVII, automne 1993-hiver 1994, p. 143-149. Bien que très suggestif, l'article, principalement consacré à une mise en place théorique, traite assez rapidement du roman de Jovette Bernier.

Je propose ici une réhabilitation de *La chair décevante*, réhabilitation à la fois littéraire et féministe. Dans ce roman fondateur aussi bien de la modernité québécoise que de l'écriture au féminin, sont mises en scène des problématiques alors totalement nouvelles, et qui n'émergeront de plain-pied dans l'écriture au féminin qu'au cours des années soixante-dix : la recherche d'une maternité définie par les femmes elles-mêmes, l'émergence d'une parole de femme contestataire et autonome, la folie comme remise en cause de l'ordre établi. Tant pour ses sujets de prédilection que pour son écriture proche du corps et des sens, Jovette Bernier fait figure de pionnière.

Au moment où paraît *La chair décevante*, un seul autre roman, *Angéline de Montbrun*, a marqué l'écriture des femmes québécoises. Réunit les deux romans la présence d'une protagoniste qui s'invente dans et par l'écriture. Angéline n'en tient pas moins, époque oblige, le langage du renoncement : Dieu, les anges, les saints reviennent constamment sous sa plume. Chez Jovette Bernier, la parole romanesque féminine s'est laïcisée. Angéline pleure, déplore, gémit. Didi ne se lamente pas, ou si peu ; elle attaque. Une étude même sommaire de la réception critique révèle ce qui choque le plus : qu'un écrivain, pire, une « jeune fille » — l'expression revient fréquemment pour décrire cette romancière de *trente et un ans*, qui a déjà signé plusieurs recueils de poésie — se permette une critique impitoyable de la société, une attitude si peu féminine de révolte, à une époque où on s'acharne à persuader les femmes que leur seul bonheur se trouve dans le rôle d'épouse et de mère traditionnelles<sup>3</sup>. Jamais, jusque-là, une héroïne de roman québécois n'a refusé, avec autant de véhémence et de malin plaisir, toutes les valeurs — sacrifice, abnégation, résignation chrétienne — que prône la société bien-pensante. En cinquante ans, la parole féminine est passée de la plainte à la revendication. Revendication à laquelle s'oppose un refus non équivoque ; mais revendication quand même.

3 Voir, à titre d'exemple, Monseigneur Louis-Adolphe Paquet, « Le féminisme », dans *Études et appréciations : nouveaux mélanges canadiens*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1919 ; Henri Bourassa, *Femmes-hommes ou hommes et femmes ? Études à bâtons rompus sur le féminisme*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1925 ; Albert Tessier, *Canadiennes*, Montréal, l'Arbre, 1946.

## Un premier discours de mère

La plus grande innovation de *La chair décevante* — l'inscription dans le roman d'un véritable discours de mère — a échappé aux critiques de l'époque. On sait que la littérature québécoise traditionnelle fait aux mères la part congrue. Si tant est qu'elles ne soient pas mortes avant le début du roman, elles s'éclipsent en général assez rapidement; sans parole, sans prise sur les événements, elles sont au mieux des figurantes<sup>4</sup>. Même dans l'écriture au féminin, d'*Angéline de Montbrun* au *Survenant*, on ne compte plus les orphelines de mère. Surtout, la perspective qu'adopte le roman au féminin est presque toujours celle de la fille. Marianne Hirsch fait remarquer que la mère, dans le roman au féminin, ne devient sujet parlant autonome (plutôt que l'objet du discours de sa fille, de ses critiques ou de son idéalisation) que dans les années 1980<sup>5</sup>. Or l'immense nouveauté de *La chair décevante* est là: du début à la fin, le roman donne la parole à la mère. Narratrice et focalisatrice, Didi, si elle sombre enfin dans une folie voisine de la mort, n'en tient pas moins un discours de mère dont la modernité, encore aujourd'hui, étonne.

En réalité, Didi est une mère doublement rebelle. Tout d'abord parce que, selon les conventions sociales, elle n'aurait pas dû être mère du tout. Le propos de *La chair décevante* a scandalisé la critique de l'époque: une mère célibataire élève seule son enfant au lieu de se faire avorter comme le voulait son amant ou, mieux, de donner l'enfant en adoption<sup>6</sup>. Pire, elle n'in-

4 Voir Janine Boynard-Frot, *Un matriarcat en procès, analyse de romans canadiens-français : 1860-1960*, Montréal, PUM, 1982.

5 Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 16. En littérature québécoise, si on a depuis longtemps de très beaux textes sur la mère, écrits du point de vue de la fille (voir par exemple l'œuvre de Gabrielle Roy), ce n'est que récemment que des auteures comme Monique LaRue, Julie Stanton, Madeleine Ouellette-Michalska, Geneviève Amyot, Élise Turcotte présentent le rapport mère-enfant du point de vue de la mère narratrice-focalisatrice. Voir Lori Saint-Martin, «Le corps et la fiction à réinventer: métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec», *Recherches féministes*, vol. VII, n° 12, 1994, p. 115-134.

6 Voir Andrée Lévesque, *La norme et les déviantes. Des femmes au Québec pendant l'entre-deux-guerres*, Montréal, Remue-ménage, 1989, pour le récit des mères célibataires qui se sont présentées à l'Hôpital de la Miséricorde et qui s'y sont trouvées enfermées, soumises à une stricte discipline, et obligées, pour rembourser leur pension et les frais médicaux, à donner six mois de

térionise pas la réprobation sociale dont elle sent pourtant le poids ; au contraire, elle s'élève contre « l'orgueil des vertueux »<sup>7</sup>, refuse le jugement des « hypocrites » qui n'ont rien compris à la souffrance. Dans un retournement habile, elle déplace entièrement la notion de faute : « Dire qu'on m'a volée et que, maintenant, c'est moi qui ne suis pas honnête » (p. 23). Malgré l'opprobre qui pèse sur elle, Didi affirme justement ne pas avoir péché : elle aimait son amant, il lui avait promis le mariage, puis l'a lâchement abandonnée pour en épouser une autre. Pourtant, et c'est là le plus insupportable, Didi seule est déshonorée, car tous ignorent l'identité de son amant : « Sur vous, père apostat, la tache ne paraît pas : bourgeois généreux, bon père, époux sans reproche [...] La tache ne paraît pas » (p. 29)<sup>8</sup>. Les événements de la fin du roman, auxquels nous reviendrons, ont pour fonction de faire condamner le père de Paul, que le jugement de la société avait épargné jusque-là. Didi scandalise donc en déclarant que l'illégitimité n'est pas là où on le pense. Elle affirme bien haut sa volonté de vivre comme elle l'entend sa relation avec son fils : « La société te défend de mes caresses, mais le cœur des mères se glisse derrière les lois des hommes » (p. 21). Une mère s'oppose à la Loi des Pères, à laquelle elle substitue la passion qu'elle voue à son enfant : on ne saurait mieux définir la notion de « rebelle ».

Envers et contre tous, Didi est mère, très profondément, malgré la réprobation sociale : elle revendique constamment sa maternité, aime Paul et le défend quand d'autres enfants se moquent de lui et demandent de qui il est le fils. Mais il y a plus. En même temps qu'elle invente et revendique une maternité subversive, Didi refuse de se laisser enfermer dans le seul rôle maternel. Jamais elle ne renonce à ses désirs de femme sensuelle. Elle tient à tous les plaisirs de la vie : robes, beauté, fleurs, promenades nocturnes sur la grève, passions, voyages, amours.

Didi vit donc sa maternité de manière doublement subversive : en la revendiquant au mépris des conventions sociales, et en

---

service à l'hôpital après la naissance de l'enfant. Le séjour visait à rendre la mère célibataire « repentante, soumise et humble » et à protéger le monde extérieur de la contamination morale.

7 Jovette Bernier, *La chair décevante*, Montréal, Fides, 1982 (édition originale 1931), p. 16. Les autres références au roman seront placées entre parenthèses dans le corps du texte.

8 *Bonheur d'occasion* renferme une scène semblable, durant laquelle Florentine songe avec rage que Jean demeure libre et qu'il l'oubliera très vite.

refusant de s'y laisser réduire. Elle est à la fois une mère hors-norme et une femme désirante, deux figures féminines aussi inacceptables l'une que l'autre pour les idéologues des années 1930. Une phrase, « ces questions se pressent de mon cœur de mère à mon cerveau de femme » (p. 76), traduit la double nature, provocante, de Didi, et annonce sa volonté de concilier ce qui, apparemment, est inconciliable. Il est tentant de voir là un signe avant-coureur de ce que Nicole Brossard appellera plus tard « l'émotion de la pensée », à savoir une manière de revendiquer à la fois le cœur et la raison au mépris de la pensée dichotomique.

Bref, Didi insiste pour être mère, à sa manière et en ses propres termes ; mais elle se revendique aussi femme sexuée, sujet parlant, sujet écrivant. Elle cherche l'impression et le mouvement, l'éblouissement et l'écriture. Après avoir longuement décrit, dans une lettre à son fils, les couleurs, les sons, les fleurs et la musique de Paris, elle ajoute : « et je te parle de cela pour le revivre » (p. 73). L'écriture elle-même prolonge à l'infini le plaisir. Dès la première page du roman, on est en présence d'une forte sensualité féminine qui imprègne aussi bien la thématique que la textualité :

L'heure du bain. Maillots bigarrés, unicolores, têtes diverses, rires divers. Toute cette jeunesse qui s'ébroue, et la belle marée qui s'effrange. Détente voluptueuse des corps. Des enfants se mêlent, timides (p. 14).

Couleurs, odeurs, sons, plaisirs du corps, tout cela dans une écriture rapide, déliée, provocante, aux images hardies, qui ne craint pas de nommer et de célébrer les plaisirs. Les rythmes mêmes du récit, proches du bercement, du pulsionnel, empreints de sensualité, traduisent une féminité à la fois hors-norme et tranquillement assumée. À une époque où on juge — si on a les vues larges — que « l'écrivain catholique peut d'une palette judicieuse peindre le mal, mais non l'approuver, s'y complaire ou en faire l'apothéose »<sup>9</sup>, il va de soi que le portrait ne doit rien comporter d'évocateur ni de sensuel. Or Jovette Bernier refuse de condamner les agissements de Didi, qui clame bien haut son droit au bonheur, malgré sa « faute ». La critique de l'époque ne s'y est pas trompée, qui note que « *La chair décevante* est surtout le roman de la sensualité, incohérent comme elle, et illogique comme elle »<sup>10</sup>. À

9 Séraphin Marion, « Trois romans de la jeune génération », *Revue dominicaine*, vol. XXXVIII, juillet-août 1932, p. 417.

10 Camille Roy, *L'enseignement secondaire au Canada*, novembre 1931, p. 97.

condition de faire abstraction de la connotation péjorative de cette remarque, on voit que Camille Roy a compris un fait essentiel : dans *La chair décevante*, l'interdépendance est totale entre la nouveauté du propos et celle de la forme. C'est à cela justement qu'on reconnaît les grandes œuvres.

## Parole et folie

Revenons maintenant à la manière dont la parole de mère acquiert une véritable force performative, du fait que Didi seule possède la clé de l'énigme sur laquelle repose le roman : l'identité du père de Paul. Mariée à Lucien d'Auteuil, qui donne son nom à Paul âgé alors de cinq ans, Didi, devenue veuve une quinzaine d'années plus tard, raconte enfin à Paul qu'il n'est pas le fils de Lucien, mais d'un père qui l'a renié et qu'il n'a jamais connu. «Le voile est levé», affirme-t-elle alors (p. 31). Mais demeure une question essentielle, à laquelle elle refuse de répondre :

— Son nom, le mien ?

— Plus tard (p. 31).

Dans ce silence, cette obstination à différer l'annonce de la vérité, Didi puise un curieux pouvoir. Aucun autre personnage du roman, ni sa sœur dans le malheur, Odile, ni son fils adoré, ni celui qu'elle aime, Jean Vader, ne sait tout sur elle. Le père de Paul, s'il n'ignore pas qu'elle ait eu un enfant de lui, ne sait pas ce qu'elle est devenue, cachée qu'elle est par le nom de Lucien d'Auteuil. Qui plus est, les lecteurs du roman sont longtemps tenus dans la même ignorance que les personnages. Didi se dérobe ainsi à tous les regards, joue son propre jeu. D'une certaine manière, elle *est* son secret. Tout au long du roman, elle conserve le pouvoir discursif, en disant la vérité, mais jamais toute la vérité. Comme elle seule possède le fin mot de son histoire, cette histoire — qui, sans cela, lui aurait échappé — lui appartient pleinement. Ce n'est qu'à la fin que son secret sera dévoilé, et qu'elle perdra du coup ses pouvoirs.

À la différence des autres personnages, Didi est donc double. Entre celle que tous voient et celle qu'elle sait être, demeure un écart qui l'isole mais lui donne aussi un curieux pouvoir : sa marginalité même constitue sa résistance, sa façon de s'affirmer. C'est dans cette marginalité qu'elle se proclame femme, mère, amoureuse, qu'elle se plaît à être belle («j'étais Didi Lantagne qui faisait

pâlir les hommes de désir et cambrait sa taille en les refusant» (p. 45), à arpenter les rues de «Venise suggestive et brûlante» (p. 56) ou à admirer les corps dévoilés sur la plage, qu'elle quitte un homme qui lui semble trop innocent, sans passé, sans relief, pour retrouver une solitude qui lui permet de coïncider avec elle-même<sup>11</sup> : «Seule, je suis moins seule qu'avec lui» (p. 20). Dans cette marginalité aussi émerge — et on imagine sans peine que les bien-pensants du temps aient crié au scandale — une parole féminine qui cherche à construire son propre univers<sup>12</sup>. Comme balise de sa conduite, Didi ne retient ni Dieu, ni même les conventions d'une «société hargneuse et hostile» (p. 31), mais bien un courage<sup>13</sup> qu'on serait tenté de dire existentiel («Du courage pour marcher quand, pour se guider, on ne voit pas un pas devant soi» [p. 101]), et la vie :

pour que tu [Paul] ne perdes pas ta vie, il faut que tu la connaisses, telle, âpre, ternaillante, troublante ; la vie qui nous apprend devant quoi fléchir, devant quoi rester debout : la lutte, le courage, les défaillances, les erreurs, les soufflets, le mépris, la honte, le doute, et l'ennui, ce linceul (p. 19).

S'affirmer femme libre, désirante, maîtresse de soi et de sa conduite, libérée de la religion et d'une morale étriquée<sup>14</sup> : l'audace est de taille. Entre le propos de Didi et son énonciation, la coïncidence est d'ailleurs parfaite : rythmes pulsionnels, très nombreuses ellipses qui traduisent sa réticence à se démasquer, inversions syntaxiques permettant de différer, encore là, l'annonce de l'élément-clé (le sujet, l'agent). Le mouvement des vagues sur la grève, le bercement du navire à bord duquel Didi se rend en Europe, fréquemment évoqués, offrent une métaphore du fonctionnement textuel, marqué par l'ambivalence, le va-et-vient entre un sentiment et son contraire : «On dirait que je porte des lierres

11 Elle le retrouvera plus tard ; mais alors ils auront beaucoup changé tous les deux.

12 Voir Lucie Robert, *loc. cit.*

13 Je tiens ici à remercier Michèle Péloquin des discussions que nous avons eues sur le roman. Elle m'a fait remarquer entre autres que le mot «courage» apparaît dix-sept fois, c'est-à-dire en moyenne toutes les sept pages.

14 Les conventions sociales figurent dans le roman sous une forme textuelle : la lettre anonyme que reçoit Didi et dont ne nous sont révélés que quatre mots : «Je sais que vous...» (p. 28). La réaction de Didi est faite à la fois de défiance et de honte : «je le savais avant vous que j'étais mère ; pour m'apprendre quelque chose, il aurait mieux fallu [sic] signer. Mais la joue rouge».



autour de moi ; je veux du nouveau, mais je ne veux jamais tout à fait partir... » (p. 55).

Libre, déliée, perturbatrice, la parole féminine n'en rencontre pas moins très vite ses limites : la récalcitrante se voit brutalement mettre au pas. S'il est vrai que le silence de Didi lui permet de conserver intacte son énigme, son intégrité, elle ne triomphe que pour un temps. Ce même silence précipite la catastrophe : faute de savoir de qui il est le fils, Paul tombe amoureux de Charlotte, sa demi-sœur. Au-delà de l'in vraisemblance ou du mélodrame<sup>15</sup>, voici venue l'occasion pour Didi de faire enfin savoir au père de l'enfant la vérité dont elle seule porte le fardeau depuis vingt ans, le moment donc de l'obliger à entendre son histoire à elle. Le moment enfin d'une vengeance longuement mûrie : « Ton fils vit. Il vit pour mon futur bonheur et pour ma revanche » (p. 30).

Au moment même de faire éclater la vérité, Didi avance encore masquée<sup>16</sup>. Le mystère dont elle persiste à s'entourer prend ici une forme concrète : elle se couvre le visage d'une voilette et raconte à Jules Normand, en s'abritant sous son nom d'épouse, l'histoire de l'amant qui l'a abandonnée, tout cela pour l'entendre traiter cet homme de lâche sans savoir que c'est lui-même qu'il condamne. L'aveu (« j'ai eu un fils naturel ») se transforme en accusation (« vous en êtes le père »). Enfin, Didi dévoilera en même temps son nom, son visage, et la vérité :

Je m'apprête à relever ma voilette, et découvrant à vif mes traits :

— Le plus triste, monsieur, c'est que je m'appelais alors Didi Lantagne... (p. 94).

La mise en scène est parfaitement réussie, mais la revanche que médite Didi depuis toujours prend des proportions qui la dépassent : foudroyé, Normand mourra d'une crise cardiaque quelques heures plus tard, et Didi, ainsi que Paul, seront accusés de sa mort et traduits en justice. Dès lors, la parole échappera à Didi, et elle sera entraînée dans la déchéance.

15 Je montrerai ailleurs que l'in vraisemblance et le mélodrame dans *La chair décevante* traduisent une volonté de créer de nouvelles formes textuelles au féminin.

16 À la métaphore du voile s'ajoute bien entendu celle, filée, du théâtre, que le manque d'espace m'interdit d'explorer ici.

En révélant la vérité à Normand, Didi lui fait subir un procès au terme duquel il se condamne lui-même. La critique de l'époque s'est trompée du tout au tout en croyant que Didi veut « qu'on s'apitoie sur sa faute »<sup>17</sup> ; elle veut au contraire qu'on s'indigne, elle réclame justice. Mais ce procès reste de l'ordre du privé, de l'intime, car Didi ne dispose d'aucun pouvoir social ou juridique, à la différence de son ancien amant, avocat prospère et respecté. S'il est vrai, comme Didi se plaît à se l'imaginer en visant Normand, que « la justice, ici-bas, n'a qu'un défaut, elle est tardive ; mais tout se paie... » (p. 33), l'ordre social, un instant mis en cause, aura tôt fait de la mettre à sa place. Bien entendu, et cela on l'a noté dès la parution du livre, le procès de Didi et de Paul n'aurait jamais pu avoir lieu en réalité : tout se serait réglé lors de l'instruction préliminaire ou même de l'enquête du coroner<sup>18</sup>. Le procès obéit plutôt à une nécessité interne. Didi aura beau jeu de dire que « le coupable, le lâche, c'est vous, Normand » (p. 112), on lui rappellera brutalement que les vrais coupables sont la mère et son enfant, « la honte... fait homme » (p. 113).

En effet, le procès sert à montrer la défaite que subira Didi aux mains de la société et, surtout, à afficher le sort réservé à toute parole féminine rebelle. Didi tâchera de toutes ses forces de ne pas dévoiler son secret, mais y sera enfin forcée pour libérer Paul des accusations qui pèsent contre lui ; autrement dit, on la contraint, au nom de ses obligations maternelles, à se perdre elle-même. Sommée de tout avouer, elle fera de son passé le récit factuel, linéaire, qu'elle a toujours refusé de livrer :

Paul est né prématurément le 12 décembre 1907. Ce soir-là, en lisant les journaux, j'ai appris que Normand était marié. Je ne l'avais pas revu. Cinq ans plus tard, j'ai épousé Lucien d'Auteuil après lui avoir tout avoué... (p. 112).

Contraste saisissant avec le discours habituel de Didi, tout en nuances, en ellipses, en glissements progressifs : à ne pas dire toute la vérité, Didi a échappé, jusque-là, à la clôture, à l'enfer-

17 Camille Roy, *loc. cit.*, p. 98.

18 Voir par exemple Jean Bruchesi, « Dans le monde des lettres », *La revue moderne*, vol. XIII, n° 4, février 1932, p. 16, Jules Larivière, « *La chair décevante* », *Mon magazine*, vol. VI, n° 8, octobre 1931, p. 1, Georges-Émile Marquis, « *La chair décevante* par Jovette-Alice Bernier », *Le terroir*, vol. XIII, n° 5, octobre 1931, p. 28. Ce dernier, bon prince, note tout de même qu'« une femme n'est pas tenue de connaître ces détails ».

mement. À n'en pas douter, il faut lire là une victoire de l'ordre social masculin sur le discours féminin de Didi : au-delà de la vraisemblance, là encore, la Cour et le procès sont une métaphore de la mise au pas de la révolte féminine sous sa double forme sociale et discursive. Sorte de viol qui prive Didi à la fois de son intimité et de sa parole : « Madame, vous n'avez pas le droit de déranger l'ordre de la Cour et de détourner ainsi une question » (p. 110).

Aussitôt après le procès, Didi se trouve plongée dans la folie. Comme si la cause de cette folie était la violence qu'on lui a faite en la privant de son secret et, surtout, de sa manière de se dire. Ce n'est pas le remords d'avoir causé la mort de Normand qui l'y précipite, n'en déplaît à plusieurs critiques de l'époque, pour qui le roman, tout comme *Dans les ombres* d'ailleurs, se termine « en appel presque criant au bénéfice de la rectitude morale [...] en nous faisant témoins du remords lancinant, manifeste ou voilé, qui mène à la perte de la raison ». L'argument du remords procure tout de même à ce critique un bénéfice non négligeable, celui de sauver *in extremis* les apparences en diminuant la portée des gestes de Didi : « la femme est, par nature, essentiellement conformiste »<sup>19</sup>. La folie n'est pas non plus la punition de la pécheresse, comme le prétend Camille Roy, pour qui « Didi Lantagne sera bien punie de tout son passé : elle va sombrer dans la folie où la précipitent les désespoirs de son cœur trop charnel »<sup>20</sup>. Car la folie ne naît pas au moment où Didi affirme sa révolte ; elle éclate dès que Didi se voit privée de ses valeurs et de sa parole. Malgré sa tentative de faire passer la culpabilité d'elle-même à son amant d'autrefois, Didi sera de nouveau l'accusée, celle qu'on pointe du doigt ; innocente, elle demeure coupable. Le monde qu'elle s'est construit s'effondre d'un seul coup :

La Justice ne lave pas ces aveux. Je n'ai pas tué, non, mais on m'a tuée, moi, dans l'honneur que j'avais reconquis, dans ma tendresse, dans mes secrets (p. 113).<sup>21</sup>

19 Albert Pelletier, « La chair décevante de M<sup>lle</sup> Jovette-Alice Bernier », *Le Canada*, mardi 3 novembre 1931, p. 1.

20 Camille Roy, *op. cit.*, p. 98.

21 On entend là un écho saisissant d'une formule plus ancienne, « Dire qu'on m'a volée et que, maintenant, c'est moi qui ne suis pas honnête » (p. 23). Ainsi, à la lâcheté d'un seul homme répond celle du système judiciaire et moral créé par le sexe masculin.

Ambiguë, la folie de Didi traduit et l'échec de son projet, et la résistance qui l'habite encore. Nous l'avons vu, la critique de l'époque a affirmé que la chute dans la folie rachète en quelque sorte l'immoralité du roman en montrant la punition exemplaire que subit la récalcitrante. En termes féministes, on parlera plutôt d'une rébellion sociale et discursive matée<sup>22</sup>. Mais la folie est aussi gage d'une certaine révolte dans la mesure où ici, comme dans quelques autres romans féminins de la période, elle permet à la protagoniste d'échapper à un monde où elle ne peut s'épanouir<sup>23</sup>. L'incipit du roman confirme cette lecture en liant, d'entrée de jeu, folie et non-conformité sociale. Depuis toujours, Didi vit en quelque sorte à l'envers du monde :

Je m'ennuie, et j'ai ennuyé la lune à force de la regarder s'arrondir sur la mer; j'ai importuné les oiseaux... ils ne comprennent pas qui est *cette folle* qui sommeille à midi et qui s'oublie sur son balcon, la nuit (p. 13, je souligne).<sup>24</sup>

La folie est donc un autre ordre social, une manière de vivre radicalement personnelle, voire un idiolecte. Car les dernières pages du roman mettent en place un véritable discours de la folie, décousu, libre : on sera invité à lire, dans ce discours délirant, une autre parole au féminin, poussée au paroxysme, exacerbée, mais encore cohérente à sa façon. Les marques stylistiques du discours de la folie — ellipses, points de suspension, rythmes haletants, brusques changements de perspective — sont celles-là mêmes qui caractérisent l'ensemble du discours de Didi. Folle, elle est encore elle-même, et davantage qu'avant, sans contrainte. Épanouissement de la parole autant qu'aliénation, la folie, au lieu de priver Didi de sa manière de dire, lui permet d'aller encore plus loin. Ce qu'on nomme folie des femmes recèle donc la promesse d'un nouvel ordre discursif. Didi aurait pu écrire, comme le fera Madeleine Gagnon, près de cinquante ans plus tard : « J'ai perdu toute raison et je ne suis pas folle ».<sup>25</sup>

Ainsi, dans *La chair décevante*, la parole qui est donnée à la mère pour la première fois dans le roman québécois devient, à la

22 La fin du texte suggère qu'entre policiers et personnel de l'hôpital psychiatrique, les ressemblances sont grandes : dans les deux cas, on touche Didi contre sa volonté, on l'entraîne là où elle ne veut pas aller. La fonction répressive des deux instances est la même.

23 Christl Verduyn, *op. cit.*, p. 54.

24 Comme pour enfoncer le clou, la même phrase est reprise à la page 25.

25 Madeleine Gagnon, *Lueur*, Montréal, VLB, 1979, p. 14.

fin, parole de folie qui s'enlise et se perd. Se perd en tout cas pour la raison, tout en retrouvant peut-être un autre ordre discursif qui annonce la folie créatrice tant valorisée dans l'écriture au féminin des années soixante-dix<sup>26</sup>.

## Le Nom de la Mère

«Pour sauver ton nom social, ton nom familial, ton fils portera toujours le mien», dit Didi en pensée à son amant (p. 29). Elle a compris que seul compte, dans notre société, le nom du père, sans lequel ni mère ni enfant n'existent socialement. Et pourtant, ce nom a été refusé à l'enfant de Didi pour des raisons de respectabilité sociale : comble de l'ironie, Normand est avocat, et consent à l'injustice<sup>27</sup>.

Si le nom du père est social et peut être refusé à l'enfant, un lien plus profond attache l'enfant au nom de la mère. Ce lien mère-enfant, pourtant, la société le dénie et le refoule<sup>28</sup>. Tout au long du roman, il est question du nom du père : de Lucien qui a donné son nom à Paul, du nom caché de celui qui fut lâche. Mais là encore, le roman déconstruit le discours admis selon lequel le père seul est garant de la légitimité de l'enfant. Cette vision coïncide avec celle de la théorie lacanienne, qui fait du «Nom du Père» le garant de l'entrée dans le langage et dans le symbolique, ainsi que le fondement de l'ordre social ; le «nom de la mère» est inopérant en psychanalyse et il n'en est jamais question. *La chair décevante* inverse à dessein cette polarité : au fond, le nom important n'est plus celui, caché, du père, mais celui de la mère, connu depuis le début.

---

26 Durant cette période, la figure de la sorcière-hystérique est valorisée dans les textes féministes. Considérée comme porteuse d'une créativité réprimée par la société patriarcale, elle annonce l'émergence d'un langage-femme, d'un nouvel ordre symbolique. Voir Lori Saint-Martin, «Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec», *Québec Studies*, n° 12, printemps/été 1991, p. 67-82.

27 Son testament révèle qu'il laisse au fils qu'il n'a jamais connu des sommes importantes : mais pour Didi, l'argent compte bien moins que le nom et vient trop tard pour racheter l'affront.

28 Selon Andrée Lévesque (*op. cit.*, p. 126), les certificats de baptême de bien des enfants illégitimes de l'entre-deux-guerres portaient la mention «né de parents inconnus», comme si, en l'absence du père, la mère aussi était frappée d'inexistence.

En différant la révélation du nom du père, le roman lui accorde en apparence un poids énorme; en même temps, à être ainsi tu, ce nom se voit privé de son pouvoir. Le refus de dévoiler le nom du père correspond à une volonté d'en nier l'importance; si Didi tient à ne pas le révéler à son fils, c'est parce qu'elle lui dit, en somme, ceci: «tu ne lui dois rien maintenant» (p. 31). Sur le plan moral aussi, elle affirme que Paul ne tient que d'elle: «mon fils aura mon courage» (p. 77).

Dans le discours de Didi, un seul nom est doté d'une force performative: le nom de la mère, qui terrasse le père lâche. La dernière phrase du roman y revient encore en des termes on ne peut plus clairs: «Ah! mon nom... mon nom maudit qui a fait mourir Normand» (p. 123). Comment ne pas voir que la vengeance de la femme bafouée, que rumine Didi tout au long du roman, prend ici une portée collective? Comme si, à faire du seul père le garant de la légitimité de l'enfant, à refuser toute reconnaissance à la mère, la société allait à sa propre perte. Si le nom de la mère tue, c'est que la société respectable qu'incarne l'avocat et *paterfamilias* Jules Normand<sup>29</sup> n'est pas prête à l'entendre. Elle refuse encore la parole de celle dont le prénom même («Dis! dis!») est déjà performatif, emblème d'une volonté de s'exprimer, autrement. Car une véritable reconnaissance du nom de la mère (faute de laquelle ce nom ne peut entraîner que la catastrophe, le désordre) impliquerait que s'instaurent un régime social — et des conventions textuelles — tout autres.

Un discours de mère rebelle en 1931, voilà qui émerveille encore. Malgré la folie, malgré l'échec, demeure en mémoire l'image d'une femme dont la valeur première est sans doute le courage («Les hommes ne peuvent pas souffrir», dit-elle avec pitié et mépris [p. 97]), d'une mère qui a traversé la souffrance et tenu à choisir sa voie et à faire entendre sa voix. Dans le roman québécois, il faudra attendre très longtemps d'autres voix semblables.

29 Faut-il entendre dans le prénom un renvoi irrévérencieux à l'ensemble du sexe masculin («mon jules»), dans le nom de famille, un écho du mot «norme»?